

Cuadernos de **Filología Clásica**. Estudios Latinos

ISSN: 1131-9062

<http://dx.doi.org/10.5209/CFCL.62527>



EDICIONES  
COMPLUTENSE

## “Las muchas figuras, colores y ornamentos con que va la verdad del hecho vestida y ornada”. Fundamentos de la épica clásica en la *Austriaca siue Naumachia* de Francisco de Pedrosa

Juan Carlos Jiménez del Castillo<sup>1</sup>

Recibido: 25 de enero de 2018 / Aceptado: 30 de octubre de 2018

**Resumen.** En 1580, Francisco de Pedrosa concluyó un extenso poema épico siguiendo la estela del impacto que la batalla de Lepanto había producido en la poesía hispanolatina. Esta epopeya, titulada *Austriaca siue Naumachia*, y tan poco conocida como su propio autor, fue concebida y elaborada como una nueva *Eneida* que el poeta ofrecía a Felipe II para celebrar uno de los acontecimientos históricos más importantes de su reinado. En este artículo analizamos uno de los ejes vertebradores en el proceso de creación de esta obra: los elementos, temas y características deudores de la épica clásica. Estudiamos, asimismo, en qué medida han sido adaptados al tono religioso que rezuma el poema.

**Palabras clave:** Épica clásica y neolatina; *Eneida*; Francisco de Pedrosa; *Austriaca siue Naumachia*.

[en] “Las muchas figuras, colores y ornamentos con que va la verdad del hecho vestida y ornada”. Classical Epic’s Foundations of *Austriaca siue Naumachia* by Francisco de Pedrosa

**Abstract.** In 1580, Francisco de Pedrosa finished a large epic poem following the literary tendency motivated by the impact of the Battle of Lepanto in Spanish and Latin poetry. This epic poem, whose title is *Austriaca siue Naumachia*, is not well-known, as his own author. It was conceived like a new *Aeneid* offered to Philipp II in order to commemorate one of the most relevant historic events within his reign. In this paper we analyse one of the central concepts in the creation process of this work: the elements, topics and features inspired in classical epic. We study as well how these have been adapted to the religious tone of the poem.

**Keywords:** Classical and Neo-Latin Epic; *Aeneid*; Francisco de Pedrosa; *Austriaca siue Naumachia*.

**Sumario.** 1. La *Austriaca siue Naumachia*: historia y *epos* clásico. 2. Rasgos generales. 3. Rasgos específicos. 3.1. *Propositio argumenti*. 3.2. Invocación a la Musa. 3.3. Aparato de dioses. 3.4. *Concilia deorum*. 3.5. Símbolos. 3.6. Écfrasis. 3.7. Profecías. 3.8. Catálogos. 3.9. Escena de tempestad marina. 3.10. Escenas de amanecer, atardecer y anochecer. 3.11. Otros. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Jiménez del Castillo, J.C., «“Las muchas figuras, colores y ornamentos con que va la verdad del hecho vestida y ornada”. Fundamentos de la épica clásica en la *Austriaca siue Naumachia* de Francisco de Pedrosa», *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 38.2 (2018), 309-327.

<sup>1</sup> Universidad de Cádiz. Agradecemos al profesor Manuel Díaz Gito su atenta y desinteresada lectura de este trabajo, así como sus valiosísimas sugerencias.  
[juanc.jimenezdc@gmail.com](mailto:juanc.jimenezdc@gmail.com)

## 1. La *Austriaca siue Naumachia*: historia y *epos* clásico

Durante la década posterior a la batalla de Lepanto (1571), Francisco de Pedrosa (1540-1592), un poeta madrileño afincado en Guatemala, compuso un poema épico en latín sobre la tan celebrada victoria de la alianza cristiana. La obra, titulada *Austriaca siue Naumachia* (BNE ms. 3960), es un canto en seis libros a la aplaudida hazaña de Juan de Austria –y, por extensión, al reinado de Felipe II–.

Esta epopeya fue enviada por Pedrosa al rey en 1580 desde Guatemala. El poeta se dirigía al monarca expresándole el ferviente deseo que tenía de que mandara imprimir su obra con las miras puestas en poder obtener un puesto en la Corte que facilitase su regreso a España. Pero su petición fue desoída y el poema jamás pasó por imprenta<sup>2</sup>.

El madrileño, en la carta nuncupatoria que se ha conservado al frente del poema (BNE ms. 3960, fols. IVr.-IXr.), ofrece su *Austriaca* para remediar la falta de escritores que perpetúen las gestas filipinas<sup>3</sup> –un tópico, por otra parte, de importante presencia en los prólogos de los épicos áureos–. Para cumplir con el propósito de veracidad que se presupone a los poemas épicos hispanolatinos del Siglo de Oro (Vilà 2010, 1-35), Pedrosa se documentó, según hemos colegido del análisis de sus versos, con la *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naual de Lepanto* (Sevilla, 1572), compuesta por Fernando de Herrera. Como resultado de este proceso de documentación, el poema pedrosiano habría sido una mera versificación y traducción latina de esta crónica si no fuera porque lo que pretende su autor es erigirse en un Virgilio de su tiempo y ofrecer una nueva *Eneida* a su rey<sup>4</sup>. Para lograrlo, Pedrosa, como el resto de poetas que cultivaron el género, tiñe sus versos con los colores del *epos* antiguo. Así lo declara en su prólogo (BNE ms. 3960, fol. Vv.):

Porque va tan gustosa y florida la historia escripta en metro y es tan suave y deleytosa su lición, si lleva las partes y decoro que a de llevar, que nunca se harta el discreto lector de leerla por las muchas figuras, colores y ornamentos con que va la verdad del hecho vestida y ornada.

Este trabajo nace como respuesta a la necesidad de estudiar la deuda que los «colores y ornamentos» de las distintas epopeyas hispanolatinas contraen con la épica clásica. Los estudios de esta naturaleza<sup>5</sup> permiten, por un lado, profundizar en el

<sup>2</sup> El ejemplar de la *Austriaca* enviado por Pedrosa en 1580 no se ha conservado, hasta donde podemos saber. El manuscrito conservado en la BNE no es sino una copia de un borrador del poema realizada en 1599. De hecho, la obra presenta numerosos indicios de su estado inacabado: versos incompletos, pasajes poco pulidos, una repetición de la escena del sueño de Juan de Austria y una serie de episodios yuxtapuestos en el libro IV sin transición entre ellos. En Jiménez (2018) realizamos un análisis más detenido de esta cuestión.

<sup>3</sup> Pedrosa cita a *OV.Am.* 1.15.31-34 para defender la necesidad de su poema como testigo indeleble para la posteridad de los hechos señalados del reino de Felipe II. Realiza el siguiente comentario a los citados versos: «Escribe al emperador Augusto César que, como el hierro y las duras peñas con el tiempo se gasten y consuman, y de los famosos reyes y sus triunfos triunfe el tiempo *no aviendo quien los escriba y celebre* y los ríos muden sus nombres y madres, solos los versos son inmortales y les dan vida immortal» (BNE ms. 3960, fol. Vv.; el destacado es nuestro).

<sup>4</sup> En el libro III de la *Austriaca*, una musa profetiza a Juan de Austria la victoria sobre los otomanos y le augura que *alter nascetur Homerus,/ Vergilius, uixdumque tuas hi carmine laudes/ Aequabunt* (3, 577-579), en lo que constituye, acaso, un guiño del poeta a su propia obra.

<sup>5</sup> Son varios los trabajos que exploran esta senda. En el ámbito de la épica castellana, son de obligada referencia

conocimiento tanto de los rasgos generales de la épica moderna como de las particularidades que gravitan en torno a la tradición e innovación de las manifestaciones épicas concretas respecto a los modelos clásicos. Por otro lado, aportan una mejor comprensión de las epopeyas como eslabones –por hacer nuestras las palabras del profesor Cristóbal (2004, 115-116)– que configuran la cadena de tradición clásica que se extiende desde Homero hasta la épica decimonónica.

Con estos objetivos, nos proponemos mostrar la naturaleza clásica del andamiaje épico que vertebra la *Austriaca* como una de las ofrendas literarias filipinas más singulares por su conjunción entre lo clásico y lo cristiano, entre poesía e historia. Prestaremos especial atención a la influencia de la *Eneida* en esta epopeya, por cuanto que el poema virgiliano, principal modelo clásico de la producción épica hispanolatina hasta los siglos XVIII y XIX, es también la fuente principal que inspira a Pedrosa. Nos detendremos, primero, en los rasgos generales que penetran el poema y lo dotan de su carácter épico y, después, en la presencia de los tópicos y escenas concretos cristalizados en el género desde la Antigüedad y recreados en esta obra a través de la *Eneida*. Por otra parte, no ignoraremos cómo, en algunos casos, Pedrosa ha adaptado estos tópicos clásicos al contexto religioso en que se enmarca la obra, resultando de ello una aceptable solución de compromiso entre lo cristiano y lo pagano.

## 2. Rasgos generales

La *Austriaca* presenta una serie de rasgos generales cuya deuda con la épica clásica es manifiesta. En primer lugar, el concepto de la épica de Lucano encontró en la pluma de los épicos auriseculares un amplio acomodo, pues al asumir al cordobés como ejemplo de poeta historiador encontraron una firme justificación para sus epopeyas sobre acontecimientos históricos recientes.

En segundo lugar, Pedrosa, como tantos otros poetas del momento, encuentran también su fuente de inspiración en la *Eneida*. El poema de Virgilio se erige como modelo no por su contenido mítico, sino por los mecanismos que emplea el mantuano para la elaboración de un elogio político a Augusto (Vilà 2001, 205): las profecías, como la promesa de Júpiter a Venus de conceder un *imperium sine fine* a los romanos; y los pasajes prospectivos, como el recuento de héroes futuros en el Elíseo o la descripción de la batalla de Accio en la écfrasis del escudo de Eneas.

En tercer y último lugar está el concepto del héroe. El ideal heroico homérico consistía en la conjunción de dos virtudes guerreras: fuerza y sabiduría. En este sentido, Curtius (1986, 246-247) nos recuerda que Aquiles es un héroe de fuerza, pero su cólera y su carácter irreflexivo están lejos de las virtudes del saber y de la prudencia. Odiseo, en cambio, ofrecía un perfil heroico más equilibrado por su proverbial astucia, pareja a su uso de las armas. Eneas, por su parte, encarnaba una

---

los brillantes trabajos del profesor Cristóbal López sobre los virgilianismos en la *Araucana* de Ercilla (1995, 67-101), en el *Monserate* de Cristóbal de Virués (2004, 115-158) y en la *Cristiada* de Diego de Hojeda (2005, 49-78). También el trabajo de Calderón (1999, 57-88) acerca del *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña, y el ilustrativo estudio de Pozuelo (2014, 169-178) sobre los ecos de la épica virgiliana en la *Felicitísima victoria* de Jerónimo de Corte-Real. En cuanto a la épica neolatina, llamamos la atención sobre el estudio de Rodríguez Ten (2002, 1121-1131) acerca de las influencias clásicas del *Austriadis Carmen* de Juan Latino, y sobre la tesis de Villalba (2012) que estudia los virgilianismos en la épica colombiana.

virtud inusitada hasta el momento: su consciencia moral, su *pietas*, que, en opinión del erudito alemán, reemplazaba a la *sapientia*. En el héroe de la *Austriaca siue Naumachia*, Juan de Austria, quedan reunidas las tres virtudes guerreras clásicas. Es un héroe de fuerza que, para cumplir con su misión divina, combate a los turcos en Lepanto con tanto valor, que *hostes/ Grandine liuentis plumbi demiserit Orco/ Innumeros* (5.247-249). Pero son los siguientes versos los que mejor ilustran la *fortitudo* del Austria en batalla:

Ingruit, instat eis multa ui concitus ardens  
Austrius, atque manu Fortunam depulit illinc  
In partesque pias inuitam transtulit, infra  
Obnixam posuit uictor uestigia fortis.  
Fertur ouans uariisque instigat uocibus alas.  
Intonat horrendum gladio, micat ignibus ora,  
Inuehitur furiis magnis, ardentis ab ore  
Absistunt toto scintillae atque agmina trudit  
Turcarum. (6.269-277)

Juan de Austria es al mismo tiempo un héroe reflexivo y cauto, cuya *sapientia* es elogiada por sus hombres. Después de que el general aconsejara a sus subalternos, sumidos en un momento de flaqueza, que continuaran con la jornada contra los otomanos en defensa de la Fe, Antonio Colona lo elogia haciéndole sobrepasar, precisamente, a Odiseo (4.134-136): *Mores quam paruo tempore calles/ Turcarum superasque duces, uincis ueteranos!/ Tam bene nosse dolos hostis non posset Vlysses!*

Pero, sobre todas las cosas, el hijo de Carlos V es un héroe piadoso. Como Eneas, ha de cumplir con una misión divina, que le es transmitida a lo largo del poema mediante diversos mensajeros: el arcángel Gabriel (2.85-119), una musa cristianizada (3.546-629), y el propio Augusto (3.630-676 y 4.265-308). Esa misión no es otra que guiar a los cristianos en una lucha contra los despiadados turcos que se antoja trascendente y definitiva, como antesala de una época de esplendor y paz duraderos. La *pietas* de Eneas le lleva a obedecer a los dioses y cumplir con su destino; la del Austria le lleva a luchar por Dios y por la cristiandad para alcanzar la gloria que le está predestinada.

Por otra parte, el carólida hace gala de grandes dotes de liderazgo e inspiración para sus seguidores. Hasta en dos ocasiones insufla ánimos a los decaídos corazones de sus seguidores (3.4-33 y 3.351-375). En los siguientes versos, que nos traen a la memoria unas palabras de Eneas a sus hombres en una situación similar (VERG. *Aen.* 1.198-207), les anima a seguir adelante con la guerra asegurándoles que Dios en persona está luchando por ellos, que Cristo les protege:

O mecum sperate, uiri, durate periclis,  
Pectoribus uestris uanos moestosque timores  
Mittite, nil poterunt Christo opitulante profani  
In nos moliri. Deus en, Deus en, Deus ipse  
Pro nobis pugnat, Christus nos protegit ipse. (3.371-375)

### 3. Rasgos particulares

#### 3.1. *Propositio argumenti*

El comienzo de la *Austriaca* nos recuerda, inevitablemente, al de la *Eneida*: *arma uirumque cano* (VERG.*Aen.*1.1):

Bellum canto tuis gestum, ter magne Philippe,  
Auspiciis fratrisque tui uirtute Ioannis,  
Christigenae custos gentis tutorque sacrae  
Relligionis, honor, spes, anchora, pacis asylum  
[...] (1.1-4)

Pedrosa usa el frecuentativo del virgiliano *cano*. Como el mantuano (*arma*), el poeta madrileño introduce la materia bélica de su canto con la primera palabra del poema (*bellum*), y seguidamente hace referencia al héroe: frente al *uirum* –Eneas– de la *Eneida*, aparece *Philippe* en el poema pedrosiano. Hay una sutil diferencia, no obstante, en la consideración de ambos héroes: Felipe II no es el autor de las *res gestae* que el madrileño se dispone a narrar, pero le concede una posición privilegiada en un marcado primer verso como máximo responsable de la victoria naval sobre el Turco que culminó, como su brazo ejecutor, Juan de Austria, mencionado en una posición secundaria en el segundo verso.

#### 3.2. Invocación a la Musa

La invocación a las musas fue una constante en los imitadores de Homero y Virgilio. El poeta recurría a su conocimiento o a su poder inspirador para que le asistiera al comienzo de una obra que por naturaleza exigía de un gran aliento, o les solicitaba renovada asistencia en los pasajes más importantes o difíciles. Pero con el auge de la poesía cristiana las hermanas se verían preteridas en su privilegiada posición en los versos de los épicos: unas veces, el poeta omite toda mención a las hijas de Júpiter para lucir un piadoso apóstrofe a Dios, inspirado por las antiguas invocaciones al propio Júpiter; otras, rechaza explícita y programáticamente a las musas para encomendarse en su lugar a la deidad cristiana. Así pues, en la poesía religiosa no solo pervivió una versión cristianizada del tópico clásico de la *inuocatio*, sino que además el rechazo a la divinidad clásica se convirtió a su vez en un tipo de *recusatio* cuyo cultivo perduró hasta los siglos XVI y XVII (Curtius 1986, 324-348).

Francisco de Pedrosa, siguiendo esta vía cristiana, rechaza expresamente el favor de las musas en los versos proemiales de la *Austriaca*; en su lugar, se encomienda a la Virgen María para que le inspire un estilo a la altura de las gestas que está a punto de cantar<sup>6</sup>:

Sed neque Pierides nec numina uana Heliconis,  
Te uoco, te clamo, tua posco numina, Virgo.

<sup>6</sup> Recordemos aquí el caso de Juan Latino, quien en su *Austriadis Carmen* acude a las Musas Católicas (1.59): *Catholicae Musae faueant Hispana canenti*; y apela a los númenes de la Virgen y de Cristo (1.63): *Virginis auspiciis narrabo, et nomine Christi*. Seguimos la edición de Sánchez Marín (1981).

Ad te confugio supplex, regina polorum,  
 Quae lumen remanens fudisti casta per orbem.  
 Tu mihi des uires, Domina, et da pectus anhelet  
 Quae sat erunt uoces digna celebrare camena  
 Tanta tuo et nati certamina numine uicta. (1.47-53)

Con el ejemplo del proceder de Virgilio, el madrileño vuelve a solicitar la inspiración de la Virgen en dos ocasiones más, ante pasajes clave en el desarrollo de la narración o especialmente difíciles de relatar o recordar. La primera de estas invocaciones tiene lugar en los versos previos al catálogo de héroes y naves, en los que ruega a la madre de Dios que le ayude a recordar los componentes del ejército cristiano (2.277-281).

En la segunda, que ocurre en los prolegómenos de la batalla definitiva en Lepanto, Pedrosa solicita a la Virgen que vuelva a inspirarle para cantar el combate final, un episodio importante, difícil, *uatis dignumque Maronis/ Ascraeique senis, uel qui memorauit Vlyssis/ Aspera fata* (5.11-21).

### 3.3. Aparato de dioses

De influencia clásica es también la presencia en la *Austriaca* de un conjunto de divinidades que intervienen en favor o en contra del héroe y sus aliados. Sin embargo, el aparato de dioses ha sido claramente cristianizado por Pedrosa. Los dioses principales de la épica clásica ya no son quienes favorecen u obstaculizan la acción heroica. En su lugar aparecen, como divinidades favorables al héroe, Dios y los santos patronos de la Iglesia, España y Venecia (san Pedro, Santiago y san Marcos, respectivamente); y, como principal divinidad contraria al Austria, el Diablo. Como medida de conciliación entre el clasicismo y el cristianismo, Pedrosa introduce además una serie de divinidades clásicas menores. De esta manera, cumple con el dogmatismo cristiano concediendo a las fuerzas cristianas del bien y del mal un papel preponderante en la acción narrativa y relegando a las divinidades menores clásicas a un segundo plano.

Dios aparece de manera explícita en solo dos ocasiones. En la primera, interviene como presidente del concilio de dioses celestial (1.264-421), cuyo análisis acometeremos más abajo. En la segunda ocasión, cuando ya ha sido firmado el tratado de la Santa Liga, el Todopoderoso atiende las oraciones de Felipe II y de los santos patronos, que le solicitan que asista a los cristianos en la inminente guerra contra el Turco (1.478-489). A pesar de que la presencia explícita de Dios es efímera, son una constante en el poema tanto la protección que brinda a los cristianos como la necesidad del cumplimiento de su voluntad, que no es otra que la preeminencia de la cristiandad sobre los otomanos.

La Virgen María no interviene en la acción narrativa; su presencia en el poema es únicamente en calidad de divinidad inspiradora del poeta, como ya hemos dicho.

En cuanto a las divinidades cristianas de menor entidad, los santos patronos toman parte en un *concilium deorum* convocado por san Pedro para solicitar a Dios que tenga a bien favorecer la firma de la alianza (1.264-421). También aparece el arcángel Gabriel en uno de los sueños de Juan de Austria para vaticinarle la victoria en la batalla (2.85-119).



La principal divinidad contraria al cumplimiento de la misión divina del héroe es el Diablo, que protagoniza tres escenas: a) en el libro I preside un *concilium deorum* infernal en el que advierte a sus subordinadas las Furias sobre el potencial de la armada española (1.214-232); b) tras el concilio, acude a Venecia transformado en un anciano senador para alimentar los recelos del Senado sobre la participación en una liga con España (1.232-265); c) cuando la flota cristiana está a punto de partir hacia Lepanto en busca de la turca, vuelve a transformarse, esta vez en Andrea Doria, para intentar convencer a los soldados aliados de que renuncien a seguir con la empresa bélica (3.596-629).

Queda así configurado un sistema equilibrado de fuerzas a favor y en contra del héroe, como sucede en la *Eneida* y, por imitación, en la épica hispanolatina aurisecular<sup>7</sup>.

El aparato divino clásico está constituido por divinidades menores en su mayoría, que podrían clasificarse en tres grandes grupos: divinidades infernales, divinidades abstractas y divinidades marítimas.

Las divinidades infernales más relevantes son las Furias. Asisten al concilio convocado por el Diablo y hacen gala de una de sus funciones clásicas: instigar la guerra<sup>8</sup>. Así, Alecto impulsa a Selim II, el mismísimo sultán otomano, a lanzarse a conquistar Chipre (1.83-102); y Tisífone, junto a Belona y Marte, insta a los cristianos a hacer la guerra tras la conformación de la Santa Liga (1.430). En el mismo grupo están las Parcas, que manejan no solo los hilos de la vida de los individuos, como en el relato de las muertes de Pío II (2.200-201) y de Agustín Barbarigo (5.421), sino también los del destino (6.464-465). También a este grupo pertenecería Caronte, que interviene aprestando su barca para recoger los cadáveres de la batalla naval (1.433-437).

A la segunda categoría, la de las divinidades marinas, pertenecerían la Fama, la Fortuna y Némesis. La Fama tiene aquí bastante menor presencia que en la *Eneida*. En el poema pedrosiano es también portadora de noticias que son rigurosamente ciertas, con independencia de si pueden ser bien recibidas o no por los personajes o por los lectores<sup>9</sup>. En 1.610-611 difunde la nueva de que España y Venecia al fin han dirimido sus diferencias y se han aliado. La contrapartida a tan faustas noticias la constituyen los versos en los que la diosa había divulgado la información de que Selim, como réplica a la osadía de los venecianos al capturar Durazzo, pensaba expandir sus territorios, razón del cerco de Famagusta. No hay, por otra parte, nada parecido a una descripción de la Fama, como en VERG.*Aen.*4.173-197. Por otro lado, la Fortuna representa la buena suerte, como cuando anuncia un tiempo favorable para la navegación (3.265). Némesis actúa caprichosamente sobre el destino de los hombres; en su intervención principal hace revertir la difícil situación de los cristianos frente a los turcos tras la firma de la liga (1.640-647).

<sup>7</sup> Advuértase, no obstante, el caso del corpus divino de la *Vaccaeis* de Calvete de Estrella, en que la diosa protectora del héroe, Vaca de Castro, es Minerva, y el dios antagonista, Proteo. En palabras de Díaz Gito (2003, CXXVII), «[...] la elección de Proteo es apresurada, contextual, poco convincente y, como la de la misma Minerva, poco justificada».

<sup>8</sup> Recuérdense dos casos famosos en la épica clásica. El primero es la decisiva intervención para la guerra por parte de Alecto en VERG.*Aen.*7.341ss.: por orden de Juno, hace cambiar de opinión a la reina Amata sobre la unión de su hija Lavinia con Eneas y convence a Turno para mover las armas. El segundo es la mediación de Tisífone para provocar la discordia entre Eteocles y Polinices (STAT.*Theb.*1.123ss.)

<sup>9</sup> Sobre diversos aspectos de la Fama en la *Eneida*, cf. Syson (2013).

Al tercer grupo, el de las divinidades marinas, pertenecen Neptuno, Proteo, Nereo, Tritón y las ninfas. El dios principal es, naturalmente, Neptuno. Hace acto de presencia, únicamente, en una singular escena de tempestad marina (5.84-120), sobre la que volveremos en las siguientes páginas. Proteo vaticina la victoria del ejército cristiano (3.463-494) y Nereo agita la mar en calma (1.70-71). Llama la atención la actuación de la ninfa marina Deiopea, *quae pulcherrima nimpha/ Cunctarum, reliquas plus quam germana tonantis/ Dilexit* (5.155-158), prometida a Eolo por Juno en la *Eneida* (1.71-75). Es una divinidad menor, pero desempeña un papel crucial en el combate naval al detener con su mano una bala turca que había sido disparada contra Juan de Austria (6.155-159). No es, sin embargo, la única divinidad menor marina en la *Austriaca*: Cimódoce, Cirene, Janto, Clío, Climene, Filódoce, Béroe y Galatea celebran jocosamente la feliz profecía de Proteo (3.495-507), y, en plena batalla, Climene, Galatea, Tritón y Cimódoce impulsan la nave de Juan de Cardona para que pueda auxiliar al carólida a tiempo (6.149-154). Es una escena, por cierto, de esperable familiaridad con aquella de la *Eneida* (1.144-145) en la que Cimotoe y el propio Tritón desencallan las naves de los troyanos tras la tempestad.

Por último, cabe destacar el cultivo por parte de Pedrosa de una práctica común entre los épicos hispanolatinos del Siglo de Oro, resultado de sus esfuerzos por conciliar el aparato de dioses clásicos con el cristiano: la de utilizar las deidades de la Antigüedad metonímicamente por las realidades que representan. Así, Marte y Belona son la guerra, Tetis es el mar, Febo el sol, Febe y Cintia la luna, etc. (Fernández de la Cotería 2003, 54-55).

### 3.4. Concilia deorum

Estos concilios son reuniones de dioses presididas generalmente por una divinidad superior cuyo objetivo es tratar un asunto de suma importancia para los humanos o los propios dioses, y que resulta clave en desarrollo de los acontecimientos y en el progreso o resolución de la narración. Estas escenas pueden constar de cinco partes: a) una presentación, donde suele expresarse el lugar de la convocatoria y los asistentes; b) el planteamiento del problema por parte de una de las divinidades, generalmente la que preside la reunión; c) un momento central de debate entre los concurrentes en el que puede producirse cierta tensión con el presidente; d) la propuesta de solución al problema; y e) la conclusión, en la que se describe la retirada de los dioses y, en ocasiones, el envío de un mensajero divino como primer paso para llevar a término la solución (Romano 2009, 27 *et passim*). Sin embargo, esta estructura, canonizada desde los concilios homéricos y el virgiliano, no siempre fue desarrollada en su totalidad por los poetas grecolatinos posteriores, y en muchos casos se introdujeron importantes novedades<sup>10</sup>. En la épica del Renacimiento, los humanistas adaptaron el tópico a una realidad social y religiosa necesariamente distinta a la de la Antigüedad; como consecuencia de ello, el tópico del *concilium deorum* pasaría por un filtro cristianizante. En la *Austriaca* hay, de hecho, dos *concilia deorum* cristianizados: un concilio infernal, y otro celestial<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Estas novedades en los *concilia* consistieron sobre todo en el protagonismo de divinidades no olímpicas y la celebración de la reunión en un lugar no olímpico. Valerio Flaco, por ejemplo, insertó en sus *Argonáuticas* un concilio de deidades marítimas presidido por Neptuno (1.211-217) y Claudiano introdujo la modalidad infernal del *concilium deorum*, tan imitada por los poetas posteriores (*Rapt. Pros.* 1.32-117).

<sup>11</sup> Analizamos estas escenas con más profundidad en Jiménez (2014, 171-191).



En el infernal, el Diablo reúne a las Furias para advertirles del poder creciente de la nación española y para tomar medidas al respecto. Se trata de una versión abreviada en relación a las partes canónicas que configuran esta escena desde la Antigüedad, como veremos a continuación. En la presentación (1.214-220) el Diablo convoca la asamblea con el virgiliano *conciliumque uocans* (VERG.*Aen.*10.2). En los siguientes versos él mismo expone el problema y propone enseguida la solución:

O uigiles socii, uolucres, horrenda phalangis  
Turba meis soliti iussis parere tremendis:  
Pro dolor! Occiduis habitat rex fortis in oris  
Et iuuenis frater, gemini duo fulmina belli.  
Heu quantas isti nostris inducere clades,  
Heu quantum regnis poteruntque nocere! Cauendos  
Hos reor, hic manibus, pedibus, nunc mente sagaci.  
Est opus experiar citius quis iussa capessat,  
Quis dirimat pacem, quis consona pectora turbet  
Confictisque nouis technis noua foedera rumpat.  
Huic ego donabo palmam, dabo premia magna. (1.221-231)

En la conclusión (1.232-243), el presidente termina su parlamento prometiendo que va a llevar a término sus maquinaciones, y seguidamente viaja al senado veneciano junto a su innominada cohorte –que deben de ser las Furias, a juzgar por los vocativos del verso 221– para tratar de impedir la alianza de españoles y venecianos.

Como réplica a esta asamblea infernal, en los versos que lo siguen tiene lugar un concilio celestial presidido por Dios. En la presentación (1.266-285), Pío V solicita a san Pedro en su rezo que acuda al Todopoderoso para rogarle que disuelva las disensiones entre españoles y venecianos y así pudieran unirse en alianza. Luego, san Pedro se reúne con Santiago y san Marcos, les expone el problema (1.286-308) y les anima a dirigirse juntos a Dios. En el momento central (1.309-387) los santos expresan su preocupación por la situación de los cristianos y formulan sus ruegos al presidente, que al punto propone la solución del problema (1.388-415): cumplirá su promesa a san Pedro y seguirá velando por todo su pueblo:

O Petre discipulique mei, charissima turba,  
Sic sacra, quae in terris docui uos dogmata uiuens,  
Obliti, statura suoque in robore semper  
Permansura, meo quod uos hausistis ab ore?  
Non data tibi fides a me, charissime Simon?  
Non satis hancque ratam, quae sunt miracula gesta,  
Effecere, meam nil contra posse malorum  
Cui nupsi sponsae, turbas nil posse Acheronta?  
Excutit? Excutiat, solet ut cribrare farinam  
Pistor. At ulla meae dare non incommoda plebi  
Perpetiar, poterit nil plusque nocere Sathana. (1.391-401)

Tras estas palabras, reminiscencia de la promesa que Júpiter hace a Venus sobre el éxito de la expedición troyana (VERG.*Aen.*1.257-296), Dios vaticina la victoria de los cristianos y realiza el gesto sancionador de la asamblea: promete que man-

tendrá a salvo la Iglesia y a los cristianos; no en vano sentó sus cimientos sobre el propio Simón Pedro (1.406-409)<sup>12</sup>. Tras su parlamento, no hay réplica por parte de ninguno de los santos y el concilio concluye.

### 3.5. Símbolos

Los símiles constituyen uno de los más importantes elementos del andamiaje épico desde Homero y del empleo que de ellos hicieron Virgilio y los poetas posteriores (Luque Lozano 1986, 167). Frente a los noventa y dos casos que encontramos en la *Eneida* (Segura Ramos 1982, 191), en el poema de Pedrosa hay catorce símiles. Su extensión media es de ocho versos, siendo el más breve de cuatro, y el más extenso de doce, y su extensión total alcanza noventa y ocho versos (2,12 % del total de versos de la *Austriaca*). Según la índole del término de comparación, pueden clasificarse en mitológicos (1.106-110; 1.830-833; 5.310-316; 5.345-348), bíblicos (5.261-273), históricos (5.239-240), y los más numerosos: los que aluden a las realidades de la naturaleza. De estos, hay dos cinegéticos (3.204-210; 3.752-764), dos geográficos (5.235-238; 6.383-386), uno marino (1.781-786), y tres referidos a los vientos (1.235-244; 5.310-316; 5.340-344). Como botón de muestra de estos últimos, recuperamos el siguiente ejemplo por su parecido con VERG.*Aen.*2.416-418:

Incubuit decus huc, modo uerserat illuc.  
 Ceu ualidi medio conflagrant equore uenti:  
 Aphricus hinc, Boreas, Fauonius, Eurus inde  
 Obnixi inter se miscent fera praelia, cedit  
 Nullus, in ambiguo persistunt Marte sed omnes... (5, 340-344)

Si atendemos a quién o a qué se aplican los símiles, ocho de los catorce hacen referencia a la batalla de Lepanto, cuyo fragor es comparado con la fuerza de los vientos en dos ocasiones (5.310-316; 5.340-344), con la Gigantomaquia (5.310-316), con la caída de Sodoma (5.261-273), con el reflujo marino sobre las Simplégades (5.235-238), con el enfrentamiento entre Arrunte Tarquinio y Bruto (5.239-240), y con la imagen del Olimpo, el Osa, el Etna y los Pirineos envueltos en llamas (6.383-386). También se compara la incertidumbre del combate con la vacilación de la entrega de Casandra a Corebo o a los griegos (5.345-348). En los otros seis casos el referente es variado: se compara el trance de la sacerdotisa de Apolo con la ira de Selim (1.106-110), la manera en la que se desplazan los vientos con cómo el Diablo y su séquito se dirigen a Venecia (1.235-244), el alivio de un capitán después de sobrevivir a una tempestad marina con el consuelo de los venecianos cercados en Famagusta tras la llegada de una tropa auxiliar (1.781-786), la caída de Troya con la de esta ciudad chipriota (1.830-833), cómo huye una serpiente de sus cazadores con la navegación de Gil de Andrada en busca del paradero de los turcos (3.204-210), y, finalmente, la huida de un jabalí entre los perros de caza con la de Andrea Doria de la batalla de Préveza (3.752-764).

<sup>12</sup> Versos para los que Pedrosa se inspiró en san Mateo 16: 15-19.

### 3.6. Écfrasis

Desde Homero, el empleo de las écfrasis tiene como objetivo la *evidentia*, la representación de la realidad, aunque a veces el poeta puede recurrir a ellas para expresar una opinión o un juicio<sup>13</sup>, como tendremos ocasión de comprobar. En la *Austriaca* hay varias escenas de descripción, cuyo estudio acometeremos atendiendo a su categoría (Zapata 1986).

En primer lugar, en el poema pedrosiano leemos dos *descriptiones locorum*. La primera de ellas está inserta en el catálogo de héroes y naves. Cuando el poeta presenta a Pedro Zapata, castellano de Palermo, refiere su nacimiento en Madrid y aprovecha este dato para incluir una pequeña écfrasis de los exteriores del palacio de El Pardo (2.750-754)<sup>14</sup>. Por su parte, en el libro IV hay una extensa digresión sobre Chipre en la que el poeta, siguiendo los tres primeros capítulos de la crónica de Herrera, realiza un análisis geográfico e histórico de la isla antes de su conquista por parte de los turcos. Pedrosa introduce la digresión con una *descriptio* de la isla (4.335-373).

La écfrasis más relevante del poema, por su lectura ideológica, pertenece a la categoría de las *descriptiones rerum*. Se trata de una descripción, sita también en el catálogo de héroes y naves (2.645-689), de los adornos de la galera real de Juan de Austria. Aunque su contenido simbólico, como veremos, es equiparable a la écfrasis del escudo de Eneas<sup>15</sup>, parece ser que, en el contexto de una batalla naval, el poeta madrileño ha ido a buscar inspiración en descripciones como la de la proa de la nave de Aulestes (VERG.*Aen.*10.209-212) o la de los adornos de la Argos (VAL. FLAC.1.121-149)<sup>16</sup>.

En lugar de la écfrasis de un escudo, tan manida por los poetas debido probablemente al rígido seguimiento de los *exempla* clásicos en sus *praeexercitamenta* (Zapata 1986, 10-13), Pedrosa ha optado por la de un instrumento bélico más representativo del general de la armada: la Galera Real<sup>17</sup>. Esta *descriptio* consta de una parte descriptiva y otra interpretativa. En la primera, en un sector de la nave no identificado por el poeta, se describe, de un lado, la persecución de los israelitas por los egipcios y, de otro, la derrota de Marco Antonio y Cleopatra en Accio<sup>18</sup>. En la

<sup>13</sup> Para un concepto de écfrasis, cf. Zapata (1986, 10-16). Véanse, asimismo, los trabajos de Fowler (1991, 25-35) y Elsner (2002, 1-18).

<sup>14</sup> La Casa Real construida en 1405 por Enrique III en el monte de El Pardo fue demolida en 1543 por Carlos V, quien ordenó la construcción de un palacio de dos plantas en su lugar. Las reformas que emprendió Felipe II no terminaron hasta después de 1568 (López Serrano 1976, 18-19). El hecho llamativo de que la écfrasis pedrosiana se limite a describir los exteriores, y no el propio palacio, puede deberse a que Pedrosa, que vivió en Guatemala desde 1555, no llegó a contemplarlo con las reformas terminadas.

<sup>15</sup> Para un estudio de esta écfrasis, cf. Putnam (1998, 119-188).

<sup>16</sup> Recordemos, además, llevando nuestras miras más allá de lo épico, la descripción de los espolones del catálogo de naves que hace Eurípides en *Ifigenia en Aulide* (E.IA.164-302).

<sup>17</sup> Sin embargo, es destacable cómo Corte-Real introduce en la *Felicísima victoria* la écfrasis de un escudo (6.269-728) fabricado para el héroe por Vulcano a petición de Venus. Fuera de las fronteras del *epos* leantino, Giulio Cesare Stella había incluido en su *Columbeis* la écfrasis de un yelmo que Colón regala a Nátilo (2.267-359), aunque en la primera versión del poema la pieza de armadura descrita era un escudo (Díaz Gito 2017, 113). Para el estudio de la presencia del escudo en las écfrasis de las epopeyas colombinas, cf. Hoffman (2007, 145-179).

<sup>18</sup> El tema del Éxodo está ausente del programa que concibió Juan de Mal Lara para la Galera Real (cf. Carande 1990). Sobre la batalla de Accio solo hay una leve alusión en el elogio de Augusto (epigrama XLV, vv. 1-7): *Sint licet innumeri populi, sint mille carinae/ Quas Pharius, quas diues Arabs, quas Indus, Hidaspes./ Militibus stipare suis et murice et auro/ Conati, Aegaeas hauserunt classibus undas./ Europam contra Romano Caesare tutam./ Nulla hominum facies, nullis insultibus orbis/ Augustum terrere queat...* (Carande 199, 146; el destacado es nuestro).

parte interpretativa, el propio Pedrosa ofrece una explicación a las dos escenas: tanto el hundimiento de las tropas egipcias como la derrota de Marco Antonio en Accio preludian la derrota turca<sup>19</sup>:

hac rate picta  
 Et coelata decent, procul atque decora refulgent:  
 Vt sacer ipse Dei populus penetrauerat aequor  
 Per medium, pedibus siccis mirantibus undis,  
 Vt Pharaon rursus pelago coeunte uoratus  
 Dat poenas meritas nolens obedire Tonanti  
 –Mergendos Turcas hoc undis significabat,  
 Christicolos tutos omnesque per aequor ituros–;  
 Victa sibi mortem conciuit ut aduena coniux,  
 Ad septem Nili rediitque Antonius ora.  
 Victus ut Augusto fugit uincente inimicus  
 Caesare, sic hostis fugiet, uincente Ioanne. (2.664-675)

Es reseñable, por último, el hecho de que el propio poeta emita un *uaticinium ex euentu* en su interpretación de la *descriptio*, una práctica poco usual entre los épicos antiguos (Moore 1921, 100). Pero de las profecías trataremos en el siguiente apartado.

### 3.7. Profecías

Desde antiguo, las profecías constituyen un recurso narrativo que dotan al poema de unidad y mantienen la atención del lector al anticipar un momento culminante del relato (Moore 1921, 99-109). Por añadidura, en la *Austriaca*, a imitación de la *Eneida*, cumplen una marcada función simbólica, como estudiamos en su lugar<sup>20</sup>. Hay cuatro pasajes proféticos en el poema de Pedrosa, concebidos a la manera clásica. Los personajes que están en posesión del don de la profecía pronuncian sus *uaticinia ex euentu* sobre las *res laetitiae* del héroe y aluden a la futura grandeza del reino de Felipe, como antaño hacían respecto a Roma<sup>21</sup>. También heredan de la tradición virgiliana su carácter optimista (O'Hara 1990). En la *Eneida*, las profecías que arrojan esperanza sobre el presente augústeo podrían bien ofrecer un falso punto de vista optimista sobre ese presente, debido al contraste entre la esperanza de conseguir una paz duradera y la dura realidad que queda plasmada en el poema. Podríamos decir que en la *Austriaca* se produce un contraste similar entre el augurio de una edad de oro tras la batalla de Lepanto, que se presenta como hito trascendental para el devenir dichoso de Occidente, y la severa realidad: como se sabe, aunque los otomanos fueron derrotados, un ala de su flota consiguió huir del combate, y el sultán pudo reconstruir en torno a ella una flota mayor y mejor que la que perdió contra los cristianos.

En los primeros compases del viaje de la armada cristiana por el Mediterráneo, Juan de Austria, a imagen de Eneas, es incapaz de conciliar el sueño debido a sus

<sup>19</sup> Para un estudio más detallado de esta éfrasis, remitimos a Jiménez (2015, 754-756). Sobre su contenido ideológico, cf. Jiménez (2016, 265-277).

<sup>20</sup> Jiménez (2015, 744-745; 2016, 267-277).

<sup>21</sup> Sobre el uso del *uaticinium ex euentu* en Virgilio, véase O'Hara (1990, 128-129).

preocupaciones. Cuando por fin se duerme, aparece ante él el arcángel Gabriel, en una escena que constituye la denominada “llamada a lo maravilloso” (Dulce Estefanía 1985, 55-72), para animarle a seguir adelante con la jornada y a despojarse de sus temores, pues los hados le tienen reservada la victoria (2.85-119).

Después de que la armada aliada partiera de Cefalonia en busca de la turca, Pedrosa nos traslada hasta la morada del escurridizo Proteo. Este dios marino dotado del don del vaticinio saluda al *fatidicus dux* que se erigirá como *uictor mundi* tras lograr la victoria definitiva propiciadora de una época dorada de paz (3.463-494). Cabe destacar la presencia aquí de otro rasgo clásico propio de pasajes de esta índole: los ambages que oscurecen la veracidad del mensaje profético. Después del feliz vaticinio de Proteo y de la celebración protagonizada sobre la superficie de la mar por diversas ninfas, Juan de Austria no está seguro de la naturaleza de tales maravillas y pide a sus aliados que interpreten las señales divinas para él. García de Toledo, su mentor, se erige en la figura del aliado versado en este tipo de portentos<sup>22</sup> asegurándole que se trata sin duda de augurios favorables. De hecho, le confiesa que su *anima est praenuntia ueri/ Sepe, uel alta quies premat, est seu dum uigil illa* (3.530-531).

Al momento de retomar la flota la navegación, aparece una musa sobre un escollo caracterizada de particular manera (3.546-589): envuelta en un manto verde, con una palma en la mano izquierda y con un escapulario de la Virgen María en la derecha; sus pies desnudos pisan una serpiente, a imagen de la visión apocalíptica de la Virgen. Al igual que Proteo, anima al héroe a seguir adelante con la empresa y alivia sus temores confirmando que los hados tienen dispuesto el triunfo para él. Le promete, asimismo, que sus gestas inspirarán a un nuevo Homero o a un nuevo Virgilio para que canten sus proezas con el estilo apropiado.

Después del intento del Diablo, convertido en la señalada figura de Andrea Doria, de minar los ánimos de las levass cristianas, la sombra de Augusto aparece en los sueños de Juan de Austria (3.630-676)<sup>23</sup>. El César le asegura que la voluntad de Dios está de su parte para llevar a término su gesta; le dice que no debe tener miedo, pues al igual que él mismo derrotó a Marco Antonio, el carólida también podrá vencer al Turco<sup>24</sup>. Tras sus palabras, se dan la mano y se produce una anagnórisis: Juan de Austria lo reconoce y se abrazan tres veces antes de que la sombra de Augusto desaparezca.

### 3.8. Catálogos

Como es bien sabido, es típico de la épica antigua, desde Homero, la inserción de recuentos de efectivos articulados en torno a diversas informaciones que el poeta ofrece sobre un héroe: su nombre, su lugar de nacimiento y las fuerzas con las que cuenta para el combate, ya sean naves, armas o soldados.

En la *Austriaca* aparecen varios catálogos. El más importante, que se extiende a lo largo de varios centenares de versos (2.277-856), es el resultado de la confluencia de dos factores trascendentes en el proceso creativo del poema: por un lado,

<sup>22</sup> Unas características, como recuerda Henry (1989, 66), que encarna Héleno cuando es visitado por Eneas (VERG.*Aen.*3.359-362).

<sup>23</sup> En el libro IV (265-308) se repite la escena del sueño, con una diferencia de dieciséis palabras.

<sup>24</sup> La relación entre Accio y Lepanto es una constante en la poesía lepantina como mecanismo de construcción del elogio político (cf. Vilà 2004, 75-90).

la influencia de la tradición clásica; por otro lado, la exigencia historiográfica y el servilismo a la relación de Herrera, que han llevado a Pedrosa a incluir en el poema toda la información aportada por el sevillano en los capítulos en que detalla la organización y los componentes de la armada cristiana. Estos son el diecisiete, “La gente de guerra que iua en la armada”, y el dieciocho, “El número de las galeras y la gente señalada que auía en ellas”.

Antes del recuento de tropas, como ya dijimos, el poeta madrileño se encomienda a la Virgen en busca de inspiración al igual que Homero (*Il.* 2.484-493) o Virgilio (VERG. *Aen.* 7.641-646) lo hicieron a las musas en parecidas circunstancias. En el catálogo pedrosiano, la referencia a los componentes de la armada consta, aunque no siempre, de los mismos elementos que en el *epos* antiguo, arriba mencionados. Como consecuencia del deseo de *captatio beneuolentiae* de todas las grandes familias mencionadas en el poema de esta manera, Pedrosa añade ocasionalmente el recuerdo de reseñables hazañas bélicas que protagonizaron en el pasado. Es lo que sucede en los siguientes versos, en los que ensalza a uno de los personajes más señalados de la armada: Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz:

Non te Bazane insignis, mea musa silebit,  
Nam pater agnouit muros prior atque Guletam,  
Nil ueritus Turcas, Mauros infestaque tela,  
Quam cepit pugnans Carlus, cognomine dictus  
Ultimus, a primo qui Carlo est ordine quintus. (2.590-594)

Los demás catálogos de la *Austriaca* son bastante más breves, en ocasiones reducidos a simples enumeraciones carentes del elemento descriptivo. Hay un recuento de las naciones bajo el dominio turco (1.125-143), otro de las hazañas de Carlos V (2.59-76), y relaciones de héroes caídos (6.227-230; 6.525-565), así como de aristías (6.578-613).

### 3.9. Escena de tempestad marina

El tema de la tempestad, que aparece por primera vez en *Od.* 5.291-425, sería continuado por Virgilio (VERG. *Aen.* 1.81-156) y los épicos posteriores, quedando cristalizado como un *topos* asociado a la épica<sup>25</sup> hasta el Renacimiento<sup>26</sup>.

En la *Austriaca* aparecen tempestades que frenan el avance de la armada cristiana y que obedecen a motivos estrictamente históricos<sup>27</sup>. Hay, no obstante, una escena de tempestad marina (5.79-120) que, aunque basada en hechos documentados, es presentada por Pedrosa al estilo del *topos* clásico, si bien con algunas diferencias.

<sup>25</sup> La imitación del tema de la tempestad en los ejercicios escolares de retórica hizo que esta escena típica trasgrediera los límites tradicionales de la épica y que su presencia se documente en otros géneros como la tragedia, la lírica, la novela o la historiografía (Díaz Gito 1996, 295).

<sup>26</sup> Rodríguez-Pantoja (1985, 207-246; 1991, 747-766) analiza este *topos* en los épicos clásicos partiendo de su origen homérico. Cristóbal (1988, 125-148), además, estudia su imitación en varias epopeyas castellanas del Renacimiento.

<sup>27</sup> De hecho, como veremos más abajo, estas tempestades aparecen recogidas en la crónica herreriana. Por otra parte, también Calvete de Estrella incluyó en su *Vaccaeis* tempestades poéticas documentadas históricamente (Díaz Gito 1996, 304-305).



La escena de la tempestad tipo en la épica antigua consta de tres secciones<sup>28</sup>. Suele comenzar con la descripción de su desencadenamiento, en la que puede haber una alusión a la mar en calma, y en la que un dios, o varios, provocan la tormenta para obstaculizar el camino del héroe hacia la consecución de su objetivo. La segunda sección es la *allocutio* del héroe, en la que expresa su miedo a morir antes de haber disfrutado de la oportunidad de demostrar su valía. En la tercera parte, los dioses suelen poner fin a la tormenta, socorren al héroe y se hace mención a que el mar vuelve a estar en calma.

La escena de tempestad poética de la *Austriaca* no sigue este esquema. No hay una descripción de su origen, sino que empieza *in medias res* con un euro ya desatado soplando favorablemente a los turcos y embraveciendo las aguas del Jónico. Tampoco hay un parlamento de Juan de Austria lamentando su suerte ni una descripción de los efectos de la tempestad. En su lugar, Neptuno se alza sobre su carro asomando la cabeza por entre las olas en unos versos que deben mucho a VERG.*Aen.*1.133ss.:

Iratus placidum summis caput extulit undis  
Neptunus celeri curru delapsus et inquit:  
«Quis mea regna potens audet sine numine nostro,  
Hos strepitus tantos me non patiente, ciere?  
Per Venerem Coam, per Thetim, per Melicertam,  
Leucoteam, patrem Portunum, per Galateam,  
Illius excidio uenturum iuro, sub imos  
Mersurum manes, quos atra uorago coercet». (5.89-95)

Después de preguntar, haciendo gala de su clásico carácter irascible, quién osa navegar por sus reinos sin permiso, Tritón le responde que se trata de la armada de Juan de Austria. En consecuencia, el saturnio vuelca su ciega cólera contra Eolo, y lo habría hecho también contra el propio carólida de no haberlo persuadido Cimotoe para no hacerlo. Pero el dios marino, lejos de inhibirse, ordena a Eolo encerrar al euro y desatar al céfiro, de manera que, desde ese momento, los turcos tendrían el viento en contra para la navegación.

Ahora bien, ¿por qué no se ajusta esta escena de la *Austriaca* al esquema clásico? Resultan reveladoras al respecto las siguientes líneas, extraídas de las páginas de la crónica de Herrera en las que relata el encuentro de las dos armadas en Lepanto:

A seis de octubre, sábado, en la primera guardia se leuó y nauegó toda la noche al remo, por ser el tiempo contrario... (fol. 73v.).

Y assí, siéndoles [a los turcos] el viento maestro fauorable, con grandísima alegría se pusieron todos en orden (fol. 75r.).

Amaneció aquel día con la mayor bonança que se podía dessear para tan famosa jornada, y el mar, que antes se auía mostrado tan brauo que no se consentía nauegar sino con grande peligro y dificultad, se puso entonces tan llano y apazible que casi no parecía que se mouía (fol. 77r.).

<sup>28</sup> Seguimos la categorización propuesta por Rodríguez-Pantoja (1985, 208-222) para el análisis de VERG.  
*Aen.*1.81-123.

Como hizo constar el profesor Díaz Gito (1996, 304-305) a propósito de la escena de tempestad de la *Vaccaeis*, el hecho de que Pedrosa se erija como historiador además de como poeta hace que la escena de tempestad marina de la *Austriaca* pierda relevancia literaria al tratarse de una narración, si bien poética, sujeta al rigor histórico que impone la práctica documental del autor. El poeta madrileño se ha limitado a engrandecer este acontecimiento histórico de la tempestad presionado por la convención del género épico y por el propio proceso de imitación de los clásicos<sup>29</sup>.

### 3.10. Escenas de amanecer, atardecer y anochecer

Desde sus orígenes homéricos, el objetivo de estas escenas es marcar una transición temporal mediante el empleo de prosopopeyas míticas (Lida de Malkiel 1975, 121-164). En la *Austriaca*, estas escenas vienen a veces condicionadas por el seguimiento que hace Pedrosa de la crónica de Herrera, hecho que se traduce en una mera poetización y ornamentación de la materia histórica. Un ejemplo significativo de este proceso es la siguiente escena de amanecer: *iam prope transierat Geminos uigesima lampas/ Phoebi quarta, [...] Venerat a Cretae quum littore parua carina* (1.771-772, 777). Como puede comprobarse, son versos que responden a datos concretos de la *Relación* de Herrera: “A veinte y nueve de mayo llegó una fragata de Candía, que poniendo a todos esperanza de socorro les dio grandísimo ánimo” (Herrera 1572, fol. 43r.)<sup>30</sup>.

Todas las escenas de amanecer de la *Austriaca* están protagonizadas por la Aurora (2.42-43; 2.97-98; 3.221-222; 3.280-281); las de atardecer, por Véspero (3.244; 3.270) y Febo (6.93-94; 6.319-320). Hay dos escenas de anochecer: en una de ellas, Véspero cierra el Olimpo (6.372); en la otra, Febo ya ha sumergido sus fatigados corceles y la sombra ha invadido la tierra:

Phoebus equos liquidis fessus iam meraserat undis  
 Oceani, terras atra nox contexerat umbra;  
 Ignea fulgebant iam sydera plurima coelo.  
 Magnanimus pelago prouectus transit in oras  
 Chaonias, Euro puppes feriente procella,  
 Iactatus magna totam per coerulea noctem. (3.215-220)

### 3.11. Otros

Incluimos en este apartado algunos motivos épicos que, aunque de menor calado en la *Austriaca*, también han sido heredados de la épica clásica.

Uno de ellos es el horror marcial, un recurso de importante presencia en las escenas de combate de los poemas homéricos, de la *Eneida* y de sus imitadores. En la *Austriaca* son rastreables en las dos grandes batallas que se narran: de un lado, la conquista de Famagusta por los turcos; de otro, el combate naval de Lepanto. Dentro de esta última, son especialmente destacables tres pasajes. El primero es el

<sup>29</sup> La épica culta no es ajena a este fenómeno, como demuestra V. Cristóbal (1995, 79-80) en su análisis de esta escena típica en la *Araucana*.

<sup>30</sup> La incongruencia de las fechas entre ambos textos puede deberse a una mala lectura del poeta, o a que este empleó una edición del texto de Herrera distinta a la que hemos manejado nosotros.

encarnizado enfrentamiento entre galeras turcas y cristianas, donde se comparan sus embestidas con la fuerza de los vientos, se indica la gran cantidad de turcos a los que Juan de Austria va quitando la vida y se compara con el Etna el retumbante bramido de los disparos (5.235-393). Los otros dos pasajes relatan las muertes cruentas de Bernardino de Cárdenas (5.516-525) y Rutia (5.578-580).

Además de las escenas de amanecer, atardecer y anochecer, Pedrosa sitúa la acción narrativa en las distintas estaciones del año mediante la referencia a la posición del sol y de las constelaciones zodiacales, como Lucano. El poeta menciona a Orión para aludir al invierno (1.67-71; 3.847), y Tauro introduce la primavera (1.708-709). En el libro II hay un pasaje de bella factura en que Libra ha igualado la duración del día y la noche, Febo se dirige al austro y Cintia ha completado su quinto ciclo: el cinco de septiembre, la armada cristiana ya ha reunido todos sus contingentes y parte de Mesina en busca del Turco.

Tempora nocturnis iam fecerat aequa diurnis  
 Libra suosque iterum cursus referebat ad Haustum  
 Phoebus, et Hispanum iam non calefecerat orbem,  
 Et sua iam Thetis rubra spicula tinxerat undis;  
 Cynthia iam quintum rediensque peregerat orbem,  
 Christicolae coeunt quum toto corpore in unum. (2.144-149)

#### 4. Conclusiones

Con el estudio de estos elementos creemos haber demostrado la inspiración clásica del aderezo épico de la *Austriaca*. Esta epopeya, como tantas otras, fue concebida como una crónica de hechos históricos, pero ello no es óbice para que en ella aparezcan “las muchas figuras, colores y ornamentos con que va la verdad del hecho vestida y ornada” (BNE ms. 3960, fol. Vv.). Hemos visto cómo Pedrosa introduce un extenso catálogo de héroes y naves que recuerda a los del *epos* antiguo por su estructura y por su extensión. La escena de tempestad marina contrae una deuda importante con la virgiliana, aunque presente diferencias estructurales debidas al rigor del seguimiento de la fuente histórica por parte del autor. Estos dos elementos, así como las transiciones temporales y los símiles, son empleados por el poeta a la manera clásica sin desvirtuar ni un ápice el espíritu cristianizante de la obra. En otros casos, hemos comprobado cómo algunos de esos motivos épicos han sido adaptados por Pedrosa bajo el prisma de lo cristiano: el poeta da la espalda a las musas para buscar inspiración en el numen de la Virgen; el arcángel Gabriel y una musa cristianizada vaticinan a Juan de Austria su victoria ante los turcos como antesala de una época de esplendor y paz del reino cristiano de Felipe II; la écfrasis de los adornos de la galera real nos describe la escena bíblica del paso del mar Rojo, aunque no estaba presente en el programa de Mal Lara; las riendas del destino, en fin, han pasado de las manos de las deidades clásicas a las de Dios, el Diablo y sus seguidores, que se reúnen en asamblea como lo hacían dioses antiguos en las epopeyas clásicas e intervienen en los asuntos humanos en un trepidante forcejeo entre las fuerzas del Bien y las del Mal. Esta conjunción, afortunada como pocas, de clasicismo y cristianismo, da fe de la industria y la erudición que Pedrosa empleó en la elaboración de una epopeya con la que, en vano, intentó granjearse el valimiento de Felipe II.

## 5. Referencias bibliográficas

- Calderón Reina, M. (1999), «La *Eneida* como modelo de la épica culta española de tema religioso: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña», *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 17, 57-88.
- Carande Herrero, R. (1990), *Mal-Lara y Lepanto: los epigramas latinos de la Galera Real de don Juan de Austria*, Sevilla, Caja San Fernando.
- Cristóbal López, V. (1988), «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica* 14, 125-148.
- (1995), «De la *Eneida* a la *Araucana*», *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 9, 67-101.
- (2004), «Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués», *Silua: Estudios de humanismo y tradición clásica* 3, 115-158.
- (2005), «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de fray Diego de Hojeda», *CFC según L'Année philologique* 25, nº 1, 49-78.
- Curtius, E. R. (1986<sup>4</sup> [1955]), *Literatura europea y Edad Media latina*, México –Madrid – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Gito, M. A. (1996), «El tema de la tempestad en el poema *Vaccæis* de J. C. Calvete de Estrella», *Euphrosyne* 24, 295-305.
- (2003), *Juan Cristóbal Calvete de Estrella. La Vacaida*, Alcañiz – Madrid, Institutos de Estudios Humanísticos – Laberinto – CSIC.
- (2017), «La écfrosis dentro de la écfrosis: el retrato del Gran Cardenal Mendoza en la *Columbeis* de Giulio Cesare Stella», *International Journal Of the Classical Tradition* 24, nº 1, DOI: 10.1007/s12138-016-0430-6, 109-130.
- Elsner, J. (2002), «Introduction. The Genres of Ekphrasis», *Ramus* 31, 1-18.
- Estefanía, M<sup>a</sup> D. N. (1985), «Epopeya heroica, poema histórico, panegírico poético: un intento de definición», en VV. AA. (eds.), *Los géneros literarios: actes del VII Simposi d'Estudis Classics 21-24 de Març de 1983*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 55-72.
- Fernández de la Coterá, P. (2003), «Paganismo y cristianismo en la *Austriaca siue Naumachia* de Francisco de Pedrosa», *Calamus Renascens* 4, 49-66.
- Fowler, D. P. (1991), «Narrate and Describe: The problem of Ekphrasis», *The Journal of Roman Studies* 81, 25-35.
- Henry, E. (1989), *The Vigour of Prophecy. A Study of Vergil's Aeneid*, Bristol, Bristol Classical Press.
- Herrera, Fernando de (1572), *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, Sevilla.
- Hoffman, H. (2007), «The Shield of Aeneas in the Hands of Columbus. The Reception of Vergil's Description of Aeneas's Shield in Some Neo-Latin Poems of Columbus and the Discovery of the New World», *Humanistica Lovaniensia* 56, 145-179.
- Lida de Malkiel, M. J. (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- Jiménez del Castillo, J. C. (2014), «El tópico del *concilium deorum* en la *Austriaca siue Naumachia* de Francisco de Pedrosa», *Calamus Renascens* 15, 171-191.
- (2015), «Las profecías de la *Austriaca siue Naumachia* de Francisco de Pedrosa», en Macías Villalobos, C. – Maestre Maestre, J. M. – Martos Montiel, J. F. (eds.), *Europa Renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*, Zaragoza, FAEC – Instituto de Estudios Humanísticos – Libros Pórtico, 743-757.
- (2016), «La *Austriaca siue Naumachia* de Francisco de Pedrosa y la propaganda al servicio del poder», *Euphrosyne* 46, 265-277.

- (2018), «Notas sobre la *Austriaca siue Naumachia* de Francisco de Pedrosa. El curioso caso de una epopeya inacabada», *Ágora* 20, 245-267.
- López Serrano, M. (1976), *El Pardo. El palacio y el museo, la Casita del príncipe y la Quinta*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- Luque Lozano, A. (1986), «Los símiles en la *Tebaida* de Estacio», *Habis* 17, 165-184.
- Moore, C. H. (1921), «Prophecy in the Ancient Epic», *Harvard Studies in Classical Philology* 32, 99-175.
- O'Hara, J. J. (1990), *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton, Princeton University Press.
- Pedrosa, Francisco de, *Austriaca siue Naumachia* (BNE ms. 3960).
- Pozuelo Calero, B. (2014), «Transmutando la historia contemporánea en epopeya virgiliana: la *Felícísima victoria* de Jerónimo de Corte-Real», en Pimentel, C. – Morão, P. (coord.), *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Campo da Comunicação, 169-178.
- Putnam, M. C. J. (1998), *Vergil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven – Londres, Yale University Press.
- Rodríguez Ten, M. A. (2002), «Elementos de la Antigüedad clásica en el *Austriadis Carmen* de Juan Latino», en Maestre Maestre, J. M. – Charlo Brea, L. – Pascual Barea, J. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, vol. III.3, Alcañiz – Madrid, Laberinto, 1121-1131.
- Rodríguez-Pantoja, M. (1985), «Una lectura de temas épicos latinos: la “Tempestad Literaria” en Virgilio y Ovidio», *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* 4, 207-248.
- (1991), «La descripción de la tempestad en el libro V de la *Farsalia*», *Excerpta Philologica*, nº 1, vol. 2, 747-766.
- Romano, S. (2009), *El tópico grecolatino del concilio de los dioses*, Hildesheim, Georg Olms.
- Sánchez Marín, J. A. (1981), *La Austriada de Juan Latino*, Granada, Universidad de Granada.
- Segura Ramos, B. (1982), «El simil de la épica (*Iliada*, *Odisea*, *Eneida*)», *Emerita*, vol. 50, nº 1, 175-197.
- Syson, A. (2013), *Fama and Fiction in Vergil's Aeneid*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Vilà Tomas, L. (2001), *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política de la épica española del siglo XVI*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2004), «*Actium* y Lepanto en la épica española del XVI: la *Felícísima victoria* de Jerónimo Corte Real», *Salina* 18, 75-90.
- (2010), «Fama y verdad en la épica quinientista española. El virgilianismo político y la tradición castellana del siglo XV», *Studia Aurea* 4, 1-35.
- Villalba de la Güida, I. (2012), *Virgilianismo y tradición clásica en la épica neolatina de tema colombino*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Zapata Ferrer, M. A. (1986), *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el s. I d.C. inclusive*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.